



*Dresdner*

*Philharmonie*

6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1959/60

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, 27. Februar 1960, 19.30 Uhr

Sonntag, 28. Februar 1960, 19.30 Uhr

## 6. Philharmonisches Konzert

DIRIGENT

Prof. Heinz Bongartz

SOLISTIN

Lore Fischer, München (Alt)

Frauenchor der Hochschule für Musik, Dresden

(Einstudierung Prof. Martin Flämig)

Knabenchor des Städtischen Chores Dresden

(Einstudierung Wolfgang Berger)

**Max Reger** „Hymnus der Liebe“, op. 136

1873 — 1916 (Aus: „Vom Geschlecht der Promethiden“  
von L. Jacobowski)  
für eine Altstimme und Orchester

Zum 100. Geburtstag

**Gustav Mahler** 3. Sinfonie d-Moll

1860 — 1911 für Alt-Solo, Frauenchor, Knabenchor  
und Orchester

1. Abteilung:  
Kräftig entschieden

PAUSE

2. Abteilung:  
Tempo di Menuetto  
Comodo, Scherzando  
Sehr langsam — Misterioso  
Laustig im Tempo und keck im Ausdruck  
Langsam, ruhevoll, empfunden



LORE FISCHER



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie



MAX REGER **HYMNUS DER LIEBE**

aus „Vom Geschlecht der Promethiden“ von L. Jacobowski

Höre mich, Ewiger, höre mich, Ewiger,  
Allerbarnher, der du vom Dunkel der Tiefe emporwächst  
in des Äthers leuchtende Sphäre,  
Ewiger, der du mit deiner Alliebe die ganze wogende Menschheitsflut umarmst,  
wo ist die Liebe, wo ist die Liebe, die Menschenliebe?  
Ewiger, Ewiger, gib sie uns wieder, die Hohe, die Reine,  
daß sie mit erbarmender Seele, mit milden, doch mächtigen Händen  
die klaffenden Wunden schließt, und in der bängen, bängen Seele  
der ihm im starren Herzen einst wohnte, als die grauen Gespenster  
der Selbstsucht und Gier noch nicht regierten die Seelen der Menschen.

Wußt ich, o Ewiger, wo ich sie fände, die erhabene Göttin,  
Siehe, ich nähme noch einmal das hehre Martyrium des Genius,  
griff noch einmal, noch einmal mit kühner Hand an die Fackel des Ewigen  
und schleuderte Funken hernieder, heiligen Feuers voll.  
Und zermalnte strafend die gewaltige Himmelswölbung mir die glühende Stirn, mir den  
trotzigen Nacken;  
dennoch rüttelt ich wieder an die zitternde Veste der Welt,  
kämpfte gigantisch, wider die wimmernden Geister der Nacht,  
holte aus ihren Schattenarmen die Liebe,  
reichte mit sterbenden Händen hernieder die Hohe, die Hohe  
der jauchzenden Menschheit.

Säh ich vernichtet alle Gespenster des Staubes,  
säh ich auf seligem Antlitz den ersten Schimmer erwachenden Weltenglücks und Elysium  
siehe ich stürbe, stürbe, stürbe so gern!

GUSTAV MAHLER **3. SINFONIE d-Moll**

Text zum 4. und 5. Satz

Sehr langsam — Misterioso

ALTSOLO

O Mensch! Gib acht! Was spricht die tiefe Mitternacht?  
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: Ich schlief!  
Die Welt ist tief! Und tiefer als der Tag gedacht!  
O Mensch! Tief ist ihr Weh! Lust tiefer noch als Herzeleid!  
Weh spricht: Vergeh! Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe Ewigkeit.  
(Fr. Nietzsche)

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck

ALTSOLO, FRAUEN- UND KNABENCHOR

Es sangen drei Engel einen süßen Gesang;  
Mit Freuden es selig in dem Himmel klang,  
Daß Petrus sei von Sünden frei.  
Und als der Herr Jesus zu Tische saß,  
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,  
Da sprach der Herr Jesus:  
Wenn ich dich anseh', so weinest du mir!  
Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott,  
Ich hab' übertreten die zehn Gebot,  
Ich gehe und weine ja bitterlich.

Ach komm und erbarme dich!  
Ach komm und erbarme dich über mich!  
Hast du denn übertreten die zehen Gebot,  
So fall auf die Knie und bete zu Gott!  
Liebe Gott — in alle Zeit!  
So wirst du erlangen die himmlische Freud'  
Die himmlische Freude war Petro bereit'  
Jesum und allen zur Seligkeit,

(Aus des Knaben Wunderhorn)



## ZUR EINFÜHRUNG

Max Reger hat neben Orchesterübertragungen von Klavierliedern von Franz Schubert, Johannes Brahms und Hugo Wolf auch eine ganze Reihe eigener Gesänge instrumentiert und sie damit dem Orchesterkonzert zugänglich gemacht. Die überaus klangvollen Liedbearbeitungen für kleines Orchester, unter denen sich treffliche lyrische Einfälle Regers befinden, wurden in früherer Zeit (als die Orchesterlieder von Mahler und Strauss aufkamen) sehr häufig aufgeführt. Aus der Epoche seiner Freude am vollen Orchesterklang entstammen die beiden einzigen solistischen Liedwerke mit Orchester, die Reger im Original für diese Besetzung schuf: Hölderlins Hymnus „An die Hoffnung“ für eine Altstimme und Orchester op. 124 (der damals berühmten Altistin Anna Erler-Schnaudt zugeeignet) und der im September 1914 komponierte „Hymnus der Liebe“ für Bariton oder Alt mit Orchester op. 136 (seinen Freunden Fritz und Gretel Stein gewidmet).

Reger hat in den letzten Monaten des Jahres 1914 besonders eifrig komponiert: „Ich arbeite immer bis tief in die Nacht hinein . . . Sie ahnen nicht, was ich jetzt alles zusammenarbeite!“ heißt es in einem Briefe vom September 1914. Nach den berühmten Mozart-Variationen für Orchester, die er gerade korrigierte, entsteht in wenigen Wochen das große Klavierquartett in a-Moll op. 133 („es ist schon im Stich!“), die Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann für Klavier zu zwei Händen op. 134 und der „Hymnus der Liebe“. Der Text des Hymnus von Ludwig Jacobowski (aus „Geschlecht der Promethiden“) hat ihn tief ergriffen in diesem ersten Jahre des Weltkrieges. Während des Völkermordens steigert er aus glühender Seele die bedeutungsvollen Schlußverse zu jenem melodisch weitgespannten Hochgesang auf die versöhnende, einigende Macht der Menschenliebe: „Säh ich vernichtet alle Gespenster des Staubes, säh ich auf seligem Antlitz den ersten Schimmer erwachenden Weltenglücks und Elysium – siehe, ich stürbe so gern!“

Zwar von ganz anderer äußerer Aufmachung, aber einig im Geiste mit diesem Regerschen Werke ist die 3. Sinfonie in d-Moll von Gustav Mahler, dessen 100. Geburtstag wir heuer feiern. Gustav Mahler – in seinem Orchesterschaffen nach Brahms und Bruckner zwischen Richard Strauss und Hans Pfitzner stehend – ist eine der interessantesten und am meisten bekennerhaften Musikerpersönlichkeiten um die Jahrhundertwende. Wenn wir auch „dem Bekenner Mahler heute nicht immer zu folgen vermögen, seine Bedeutung für die allgemeine Musikgeschichte wird durch seine Offenheit nicht geschmälert (Rudolf Bauer)“, er ist und bleibt der erregende Zukunftweiser seiner Zeit, seine Werke haben uns auch noch heute Grundlegendes zu sagen. Mahler war Schüler von Anton Bruckner an der Wiener Universität, wo er sich das Fundament für seine außerordentliche Gesamtbildung erwarb, dann Kapellmeister in Olmütz, Prag, Leipzig, Budapest, Hamburg, gewaltiger Operndirektor in Wien, berühmter Dirigent der Metropolitan-Opera in New York. Als Komponist begann er mit einer Johannes Brahms nachempfundenen Hingabe an das Volkslied (Lieder eines fahrenden Gesellen, Wunderhornlieder nach des „Knaben Wun-

derhorn“ von Arnim von Brentano), die er auch in seinen Sinfonien beweist. Das „Lied von der Erde“, ein fast sinfonienaher Liederkreis mit Orchester, ist für viele das ergreifendste Werk Mahlers. Von seinen zehn Sinfonien (die zehnte ist Skizze geblieben) ist vielleicht die achte Sinfonie („Sinfonie der Tausend“ wegen der hohen Zahl der Mitwirkenden) die sensationellste, nicht minder großartig in der Anlage ist die zur Aufführung kommende dritte Sinfonie.

Die Sinfonie ist das „Lied vom großen Pan“ (Pan ist der griechische Naturgott), ein Hymnus der Natur, ein Hoheslied auf den „Kuß der ganzen Welt“, auf die all-erhaltende, ewige Liebe. Ursprünglich wollte Mahler der Sinfonie den Gesamttitel „Meine fröhliche Wissenschaft“, später „Ein Sommermorgentraum“ geben. Die Einzelsätze hatten die Überschriften: 1. Pan erwacht, der Sommer marschiert ein. 2. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen. 3. Was mir die Tiere im Walde erzählen. 4. Was mir der Mensch erzählt. 5. Was mir die Engel erzählen. 6. Was mir die Liebe erzählt. (Ein weiterer 7. Satz, „Was mir das Kind erzählt“ sollte er heißen, ist zum Schlußsatz der vierten Sinfonie geworden.) Die als endgültige Fassung angegebenen Titel der einzelnen Sätze stammen aus dem Programmheft des Berliner Philharmonischen Konzerts vom Januar 1907. Mahler hat sie selbst als verbindlich angeführt mit dem Zusatz: „Die Überschriften, welche der Komponist ursprünglich den einzelnen Sätzen gegeben hatte, mögen dem mit dem Werke nicht vertrauten Hörer zur Orientierung über den Gefühls- und Gedankeninhalt dienen.“ Mahler hat lange über die Formulierung der Satzüberschriften geschwankt, sie anfänglich ganz weggelassen. Das gab dann Anlaß, besonders den ersten Satz – er zählt fast 900 Takte und dauert fast dreiviertel Stunden – „in seiner aus abgründigem, starrem Schweigen sich lösenden, erst allmählich zu artikulierten Lauten gelangenden Stimmung des langsamen Erwachens, der mystischen Trunkenheit des ‚Aufblühens im Lenz‘ und in seiner aufwogenden Bacchus-Tollheit in all ihrem Rausch, ihrem Lodern und ihren phantastisch-possenhaften Elementen falsch zu deuten, Man hatte auch nicht verstanden, daß in solch heiterem Sommermorgentraum auch das ewig Nürrische und das ewig Gemeine neben verzückter Erhabenheit sein Anrecht auf einen Platz im Sonnenlicht hat, so wie Pyramus und Thisbe und der zum Esel gewandelte Zettel im Mondlicht des Shakespeareschen Sommertraumes (Richard Specht).“ Im Grunde genommen hatte Mahler Furcht vor Programmüberschriften. Er kannte sowohl den anregenden Wert des „Programms“ wie seine beengende Wirkung. Er bediente sich des Programms, wo es ihm zweckdienlich schien, er ließ es unbenutzt, wo es überflüssig war. In der dritten Sinfonie schien es ihm – mit Recht – schließlich zweckdienlich. Bruno Walter, der berühmte Dirigent, der Freund und Interpret Mahlers, meint hierzu in einem Briefe, „daß wir zwar darauf verzichten müssen, durch sie (die Überschriften über den einzelnen Sätzen) über Mahlers Musik nur im geringsten aufgeklärt zu werden, daß wir aber aus seiner Musik die tiefste Aufklärung über den durch die Überschriften gekennzeichneten Empfindungskreis erhalten. Nicht ein Naturliebender, sondern die Natur selbst in seltsamen, außermenschlichen, in Musik ver-



wandelten Lauten spricht in der dritten Sinfonie zu uns!" Und gar Richard Strauss hat (Richard Specht gegenüber) einmal bekannt, daß er nur dann gut dirigiere, wenn sich ihm mit zwingender Gewalt ein Bild aufdränge, und beim ersten Satz dieser dritten Sinfonie von Mahler hätte er immer „die Vorstellung unübersehbarer, fröhlicher Arbeiterbataillone, die zur Maifeier in den Prater ziehen"!

„Es ist das Unbekümmertste, was ich je geschrieben habe", sagte Mahler von dem duftigen Blumenstück, mit dem der fünf kurze Sätze umfassende zweite Teil der Sinfonie beginnt, „so unbekümmert, wie nur Blumen sein können. Das schwankt und wogt alles in der Höhe aufs Leichteste und Beweglichste, ohne Schwere nach unten in die Tiefe, so wie die Blumen im Winde auch biegsam und spielend sich wiegen. Freilich bleibt es nicht bei der harmlosen Blumenheiterkeit, sondern plötzlich wird alles furchtbar ernst und schwer; wie ein Sturmwind fährt es über die Wiese und schüttelt Blätter und Blüten, die auf ihrem Stengel wimmern, als flehten sie um Erlösung!" Und welche Liebe zur Kreatur spricht aus dem burlesken Tierstück, aus dem schalkhaften Scherzo, das aus dem Mahlerschen Wunderhornliede vom „Kuckuck, der sich zu Tode gefallen" entstanden ist! Und alles liebe, flatternde Geziefer stiebt auseinander, wenn dann (im Trio) das Posthorn schwärmerisch von der Landstraße her ertönt... Im nächsten Satze erzählt der Mensch vom Leid in der Natur und von dem, was das Leid besiegt und zur Quelle neuen Lebens macht. Geheimnisvoll erklingt die mystische Stimme des Mitternachtsliedes, das vom Alt feierlich mahnend angestimmte „O Mensch, gib acht! Was spricht die tiefe Mitternacht?" aus Nietzsches Zarathustra. — Mahler hat das nachfolgende Wunderhornlied — es schließt sich dem vierten Satz ohne Unterbrechung an — nicht aus einer früheren Komposition herübergenommen in die Sinfonie, sondern es eigens hierfür geschrieben. Schon die Besetzung ist eigener Art: Knabenchor, Frauenchor, dazu ein Orchester, in dem Holzbläser, Hörner und Harfen vorherrschen. Die Streicher fehlen anfangs völlig, später, bei den Wechselgesängen des Chores, treten die tiefen Streichinstrumente bis zu den Bratschen hinzu. Violinen kommen überhaupt nicht zur Verwendung. Die Gesangstimmen der Knaben sind ganz instrumental angewendet: „Der Ton ist dem Klang einer Glocke nachzuahmen, der Vokal kurz anzuschlagen und der Ton durch den Konsonanten M summend auszuhalten" schreibt Mahler vor. Der lustige Erzählerton und die feierliche Harmoniefolge (bei den Gnadensprüchen Jesu) bestimmen den Satz. Es gibt keine Sentimentalität, keine brünstige Gefühlshingabe bei diesem „Armer Kinder Bettlerlied". Im Final-Adagio schwingen sich die Streicher in nicht erschöpfbarer Fülle vom zarten Anfang bis hinauf zum orgelhaft gloriosen Abschluß. „Sehr ausdrucksvoll und getragen" schließt sich ein Instrument dem anderen an, bis mehrere Stimmen und schließlich das Tutti in dreifachem Forte sich in die Melodien teilen: Ein Lobgesang auf die schöpferische Kraft der Liebe! Dieser Glaube an die schaffende, erhaltende, bestimmende Macht der Liebe ist das Bekenntnis, an dem Mahler allen Schwankungen, allen Zweifeln, allen Erfahrungen zum Trotz festhält in all seinem Schaffen.

Prof. Dr. Hans Mlynarczyk

#### LITERATURHINWEISE

Fritz Stein: Max Reger, Potsdam 1939

Richard Specht: Gustav Mahler, Stuttgart 1925

Paul Bekker: Gustav Mahlers Symphonien, Berlin 1921

Alma Maria Mahler: Gustav Mahlers Briefe, Leipzig 1924

#### VORANKÜNDIGUNGEN

8. Außerordentliches Konzert

1. und 2. März 1960

Schumann-Chopin-Feier

Dirigent: Prof. Heinz Bongartz

Solist: Prof. Helmut Roloff, Berlin (Klavier)

Nächste Konzerte im Anrecht B

5./6. März 1960 jeweils 19.30 Uhr - Einführungsvortrag jeweils 18.30 Uhr

9. Außerordentliches Konzert

12. und 13. März 1960

Gastdirigent: Mihlès Lukacz, Budapest





## Noch einmal „Kritik der Kritik“

Seit der Veröffentlichung des Artikels von Professor Bongartz und den Philharmonikern im Dezember vergangenen Jahres sind uns eine Reihe von Leserzuschriften zugegangen – zustimmende und ablehnende. Wir haben inzwischen viele Meinungen gehört, Gedanken ausgetauscht und sind zu dem Entschluß gekommen, die aufgeworfenen Probleme vorerst in einem redaktionellen Artikel zu behandeln. Veranlaßt dazu hat uns vor allem die Feststellung, daß viele Zuschriften am Kern der Sache vorbeigehen und sich mit Nebensächlichem beschäftigen.

Um unseren Standpunkt von vornherein zu bestimmen: Es geht uns nicht darum, in der Presse zu klären, ob sich im 1. Klavierkonzert von Prokofjew „Lisztische Brillanz mit urgesundem Russentum und einigen modernen Zügen zu einem vehementen Ganzen verbunden hat“ oder ob von der Form her betrachtet „die drei Sätze des Werkes im Schumann-Lisztischen Sinne zu einem einzigen großen Satz zusammengefaßt sind“. Es geht uns nicht um das Cembalo im 4. Brandenburgischen Konzert von Johann Sebastian Bach, nicht um ein Streitgespräch über die Akustik im Kongreßsaal des Deutschen Hygiene-Museums und schließlich auch nicht um Personen.

Wir haben die „Kritik der Kritik“ veröffentlicht, weil sie auf einige Erscheinungen zielt, die für einen Teil der Dresdner Musikkritik symptomatisch und deshalb einen Meinungsaustausch wert sind. Auch Temperament und Schärfe der Kritik von Professor Bongartz sollten uns nicht an einer sachlichen Betrachtung hindern. Es handelt sich, um das Problem auf einen einfachen Nenner zu bringen, um das Verhältnis von subjektiven Faktoren und objektiven Maßstäben in der Kritik. Jedermann wird einräumen, daß das Urteil eines Kritikers im Detail subjektiv sein kann und in vielen Fällen auch ist. Selbst vor Irrtümern ist der Kritiker nicht geschützt. Das alles entbindet ihn jedoch nicht davon, nach objektiven, das heißt wissenschaftlichen Maßstäben zu streben – im Gegenteil, das verpflichtet ihn um so mehr. Wir sagen Künstlern und Kritikern nichts Neues mit der Feststellung, daß der Wert einer Kritik gemessen wird an ihrer Wissenschaftlichkeit. Das trifft zu auf die Spezifik der Kunst, genauso aber auch dann, wenn das Gebiet des besonderen Fachlichen verlassen wird und Fragen von allgemeinem, gesellschaftlichem Interesse berührt werden.

Zur „Kritik der Kritik“ schickten uns die Freunde der Staatskapelle eine Stellungnahme. Sie sprechen darin die Befürchtung aus, es könne „der Eindruck entstehen, daß die Staatskapelle – von Herrn Böhm geliebt – von vornherein nur gute Kritiken erhalte, die Philharmonie – weil gehaßt – nur schlechte“. Die Freunde der Staatskapelle verwahren sich gegen unzutreffende Bewertungen und protestieren dagegen, daß beide Orchester durch schiefe Vergleiche gegeneinander ausgespielt werden. Das aber kann man wahrhaftig nicht aus dem Artikel von Professor Bongartz und den Philharmonikern herauslesen. Es geht ihnen nicht um Lob und Tadel in der Kritik. Daher ist es notwendig, zu dieser Sache ein paar Worte zu sagen.

Am 11. Juni 1958, als der Kongreßsaal eingeweiht wurde, charakterisierte die „Union“ sehr treffend seine Bestimmung: „Ein Saal der Musik, des Wortes und der Lebensfreude, ein Ort der Vermittlung unserer sozialistischen Kultur und des gesellschaftlichen Lebens unserer Heimatstadt.“

Herr Böhm schreibt am 20. Juni in einer Kritik: „Die Gepflegtheit des Raumes und die in den letzten Tagen mehrfach gewürdigte Anlage löst eine schöne Gehobenheit aus, die so recht die Aufnahmebereitschaft für künstlerische Gaben steigert und die Besucher dankbar stimmt. Über die klanglichen Eigenarten und die hieraus resultierenden Probleme kann in diesem Rahmen noch nichts Abschließendes gesagt werden.“ Am 26. Juni spricht Herr Böhm von gewissen, im Augenblick noch nicht behobenen Eigenarten als Konzertsaal; am 7. September von akustischen Zweifeln, am 16. Oktober von den notwendigen akustischen Retuschen; und schließlich am 7. November 1958 davon, daß die erstrebte Einheit von Konzert- und Kongreßsaal akustisch nicht erreicht worden sei. Seine Bemerkungen zur

Akustik sind jedoch nie verknüpft mit der Beurteilung der Philharmoniker. In der ganzen darauffolgenden Zeit bis zum 18. September 1959 wird die Akustik in den Kritiken gar nicht mehr erwähnt, schwelgen die Philharmoniker in Klangschönheit, klingt das Holz adelig, das Blech rund und voll und ähnliches mehr.

Wie gesagt, erst am 18. September 1959, fast zehn Monate sind verstrichen, beim Strauß-Gedenken der Staatskapelle im Kongreßsaal, setzt die Kritik an der Akustik mit Vehemenz ein, beginnen die „Ohne-Schuld-des-Orchesters-“, die „Ohne-Schuld-des-Interpreten-Argumente“. Bei allen Unterschieden, die es im Klangcharakter beider Orchester geben mag, erscheint uns eine so unterschiedliche Bewertung nicht gerechtfertigt. Ob gewollt oder ungewollt, beschwört Herr Böhm damit „schiefe Vergleiche“ zwischen beiden Orchestern herauf.

Wenn es schon eine Rivalität zwischen beiden Orchestern gibt, dann nur im besten Sinne: nach höchster Qualität zu streben, das Große und Schöne aus Vergangenheit und Gegenwart breitesten Kreisen der Werktätigen zu übermitteln, um so mit allen Kräften ihre Funktion in der kulturellen Erziehung des Volkes zu erfüllen. Aber gerade das scheinen Herr Böhm und einige andere Musikkritiker, von denen noch die Rede sein wird, nicht verstanden zu haben. Qualität und hohe Klangkultur sind doch niemals Selbstzweck, die Musik dient dem Menschen, sie ist auch nur ein Teil im ganzen Kulturleben der Republik, und die sozialistische Kultur ist eine einheitliche Kultur des ganzen Volkes.

Wir haben mit vielen Fachleuten und Musikern gesprochen, die zwar einräumen, daß der Raum vielleicht nicht allen Anforderungen an einen Konzertsaal genüge, aber die Übersteigerung gewisser Mängel weisen sie weit von sich. Freilich, eine „Traum-Akustik“ wird immer zu den seltenen Fällen gehören. Mag das Konzertieren im Kongreßsaal der Staatskapelle manche Unbequemlichkeit bringen, mögen auch manche Wünsche offenbleiben, die Leitung der Staatstheater und der Rat der Stadt ließen sich doch von dem Gedanken leiten, noch mehr Menschen die Gelegenheit zu einem Musikerlebnis mit der Staatskapelle zu bieten.

Natürlich ist bekannt, daß wir im Augenblick in Dresden räumlich noch beengt sind. Eben-sowenig sind jedoch die Vorhaben im Siebenjahrplan ein Geheimnis. Das Haus der sozialistischen Kultur wird neue Möglichkeiten für Konzerte und kulturelle Veranstaltungen aller Art schaffen, bis schließlich auch der Wunsch, der Bau der Semper-Oper, erfüllt sein wird.

Was für einen Sinn hat, mit Rücksicht auf all dies, die lauthals erhobene Forderung (Herr Schmiedel z. B. schreibt im „Sächsischen Tageblatt“ am 9. Dezember 1959: „Weg von diesem Saal, zurück ins Große Haus ...“), die Staatskapelle solle nicht mehr im Kongreßsaal musizieren? Hat sich Herr Schmiedel, um bei unserem Beispiel zu bleiben, einmal überlegt, wieviel tausend Menschen mehr das Schauspiel im Großen Haus besuchen können, wenn eine Reihe von Konzerten der Staatskapelle in den Kongreßsaal verlegt wird, wie die Probenarbeit im Großen Haus erleichtert wird, daß mehr Neuinszenierungen möglich sind usw.?

Uns geht es in diesem Artikel um die Übersteigerung und die Maßlosigkeit der Kritik, die in Widerspruch zu allgemeinen Interessen gerät. Da sind die Kritiken zum 4. Sinfoniekonzert der Staatskapelle. Herr Schmiedel schreibt u. a. im „Sächsischen Tageblatt“: „Jedes neue Konzert der Staatskapelle in diesem Raum beweist aufs neue, wie verheerend die Akustik ist. Damit sind alle Voraussetzungen gegeben, daß man die in aller Welt berühmte Klangkultur der Staatskapelle Dresden zerstört und untergräbt ...“ Herr Rudloff schreibt in den „SNN“ mit Beziehung zur Akustik: „Einem Galeriedirektor, der ein Bild eines mit feinsten Farbschattierungen arbeitenden Pleinairisten in die dunkelste Ecke seines Museums hängte, würde man mit Recht auf die Finger klopfen.“

Was soll das? Niemand verwehrt einem Kritiker, von seinem Standpunkt aus (und vielleicht auch mit ein wenig Bescheidenheit) sachlich seine Meinung zu sagen oder eine Empfehlung zu geben. Aber hier wird vom Leder gezogen gegen einen geheimnisvollen „man“. Wer ist der „man“, der die Klangkultur der Staatskapelle zerstört, und wem soll auf die Finger geklopft werden?

Ähnliche Töne klingen an im Zusammenhang mit der Verpflichtung Otmar Suitners als Generalmusikdirektor der Staatskapelle. Natürlich ist der Kritiker verpflichtet, das ist ja sein Amt, die Leistungen und das Können des Dirigenten bei einem musikalischen Ereignis zu beurteilen. Aber Herr Böhm z. B. widmet der Person Otmar Suitners ganze Spalten, er



spricht von einem Vertrauensverhältnis, das die Ausführenden und spontan das Publikum erfaßt habe, „das ist der rechte Mann, der Künstler, den wir brauchen“ usw. Herr Rudloff schreibt in den „SNN“, der Empfang Otmar Suitners vor dem Gastdirigat „war so einhellig und lückenlos von der ersten Reihe des Parketts bis zur letzten im 3. Rang, daß man von einem ‚Volksentscheid‘ sprechen kann.“ (Selbst wenn er den Volksentscheid in Anführung setzt, erscheint uns das Wort hier sehr deplaziert.) Herr Schmiedel im „Sächsischen Tageblatt“: „In diesem Sinne: auf ein baldiges Wiedersehen mit Otmar Suitner. Und dann hoffentlich auf immer; denn ‚die Frist ist um!‘ Man versprach der Presse, daß noch in diesem Jahr die Cheffrage gelöst werde.“

Nach allem, was wir hier zitierten (man könnte die Beispiele beliebig erweitern), drängt sich der Eindruck auf, als ob einige Kritiker es als ihre Berufung ansähen, gegen irgendwelche bösen Leute irgendwelche guten Sachen durchsetzen zu müssen. Da wird eine heftige Polemik an eine anonyme Adresse gerichtet; das ist völlig überflüssig! Otmar Suitner ist Dirigent, ein guter Dirigent, das wissen die Verantwortlichen, die mit ihm verhandeln, wohl. Die Verhandlungen werden jedoch erschwert, wenn Musikkritiker wie Herr Böhm, Herr Schmiedel oder Herr Rudloff versuchen, einen Gegensatz zu konstruieren.

Es muß auch nicht besonders darauf hingewiesen werden, daß die Verpflichtung Otmar Suitners nicht nur ein einseitiger Gewinn für Dresden ist. Wir wissen alle, was für ein Orchester die Staatskapelle ist. Bisher ist jeder Dirigent, der etwas konnte, nicht zuletzt durch sie etwas geworden.

Die Verhandlungen mit Otmar Suitner führt der Rat der Stadt Dresden in Zusammenarbeit mit der Leitung der Staatstheater und dem Ministerium für Kultur auf der Grundlage sehr verantwortungsvoll getroffener Entscheidungen unserer Volksvertretung. Die Aufgabe des Musikkritikers kann es doch nur sein, diese Entscheidung durch die fachliche und sachlich begründete Beurteilung der künstlerischen Leistung des Dirigenten zu erleichtern, nicht aber Gegensätze zu erfinden.

Wenn die Polemik gegen „anonym“ nur überflüssig wäre, brauchte man kaum ein Wort darüber zu verlieren. So aber offenbart sich darin eine Haltung, die gemeinsamen Zielen in der kulturellen Entwicklung – wir möchten es noch einmal betonen, die sozialistische Kultur ist eine gemeinsame Kultur des ganzen Volkes, und man kann sie nicht aus ihrem Zusammenhang mit allen anderen gesellschaftspolitischen Erscheinungen lösen – nicht förderlich ist.

Wir bitten unsere Kritikerkollegen, sehr verantwortungsvoll und ernsthaft ihren Standpunkt zu überprüfen. Sie werden nämlich feststellen – und sie haben das in anderen Publikationen auch bewiesen –, daß sie im Kollektiv unserer neuen Gesellschaft im Laufe der Jahre selbst gewachsen sind.

Ein Meinungs austausch über solche Grundprobleme wäre fruchtbar und würde ohne Zweifel helfen, Widersprüchliches zu überwinden und manche Energien, die in verkehrter Richtung verschwendet werden, für die sozialistische Kulturrevolution frei zu machen.

Abteilung Kulturpolitik

(Auszug aus der „Sächsischen Zeitung“ vom 6. Februar 1960)